

## El concepte de barroc musical hispànic en l'obra d'Higini Anglès

FRANCESC BONASTRE

Quan hom contempla la immensa producció musicològica d'Higini Anglès, esdevinguda com a fruit d'un concepte i d'una voluntat de recerca, s'adona de la predilecció palesa vers uns temes que en ell es fan recurrents: l'Edat Mitjana i el Renaixement. La seva formació bàsicament medievalista, com la de molts dels seus contemporanis formats a les universitats alemanyes d'aquella època, pesà d'una manera ostensible en els seus plantejaments investigadors, i donà els fruits sòlids i ben estructurats que tots coneixem i que tanta celebritat li atorgaren en els medis científics occidentals.

Tanmateix, la seva recerca sobre la temàtica renaixentista s'adeia tant amb els pressupòsits estètics iniciats al segle XIX, com amb els plantejaments metodològics arrelats a la comunitat investigadora europea dels primers decennis del nostre segle.

Altrament, la seva condició sacerdotal, lliurement escollida i fidelment acceptada, li aportà una cultura humanística i una sensibilitat vers la litúrgia que es concilia amb el nucli argumental abans exposat, bé que destriant-ne, gairebé sempre, el camp científic de la circumstanciada relació amb el culte.

La curiositat universal d'Higini Anglès en el domini musicològic el féu ocupar-se també d'altres camps d'aquesta ciència, entre els quals destaquen els seus estudis sobre els compositors del barroc o relacionats amb aquest moviment artístic. En aquest aspecte, cal esmentar els dos volums de les *Opera Omnia* de Joan Pujol<sup>1</sup>, els quatre de Joan B. Cabanilles<sup>2</sup> i els quatre de l'*Antología de organistas españoles del siglo XVII*<sup>3</sup>, com també diversos articles referits directament o indirecta a aquest tema. Els pròlegs de les obres citades abans o determinats passatges de *La Música Española desde*

<sup>1</sup> Barcelona, Biblioteca de Catalunya, 1926 i 1932.

<sup>2</sup> *Ibid.*, 1927, 1933, 1936 i 1956.

<sup>3</sup> *Ibid.*, 1965, 1966, 1967 i 1968.

*la Edad Media hasta nuestros días*<sup>4</sup>, de la *Gloriosa contribución de España a la Historia de la Música Universal*<sup>5</sup>, i d'altres publicacions seves, ens donen mostres més que suficients per poder descobrir el seu concepte sobre el barroc musical hispànic. No es tracta pas d'espigolar ací i allà per bastir una incerta i incompleta idea: en tots aquests testimonis escrits es manifesta una vertebració notòria i coherent del tema, que ens descobreix bona part del seu pensament sobre aquesta matèria.

### Influències

La generació d'Higini Anglès es nodrí, en els ambients intel·lectuals de l'Europa d'aquell temps, de les teories, avui periclitades, sobre el barroc musical. La consideració general d'aquest moviment artístic com a decadència del Renaixement apareix delimitat en Jacob Burckhardt<sup>6</sup>, i aquest és el punt de partida; més endavant, a l'obra de Wölflin s'introdueix la comparació entre la música i les arts plàstiques, com també la coherència d'una mateixa fonamentació estètica<sup>7</sup>. Paral·lelament, Gurlitt<sup>8</sup> introduïa la fonamentació de l'estil barroc amb el context propi de la complexa història de la seva època.

Higini Anglès delimita clarament, en els seus escrits, la diferenciació entre el Renaixement i el Barroc:

Hasta mediados del siglo XVII nuestros maestros cultivaron el estilo palestriniano de la escuela romana, continuando el misticismo y la claridad de formas de los compositores nacionales del siglo XVI; pero al mismo tiempo, en los salmos, motetes, villancicos y chansonetas usaron ya algunas veces el estilo nuevo que invadió todos los centros musicales de Europa<sup>9</sup>.

Aquest breu text, que inicia la secció sèptima de *La Música Española des-*

<sup>4</sup> ANGLÈS, H., *La Música Española desde la Edad Media hasta nuestros días*. Catálogo de la Exposición Histórica celebrada en conmemoración del primer centenario del nacimiento del maestro Felip Pedrell. Barcelona, 1941, p. 41-53.

<sup>5</sup> *Id.*, *Gloriosa contribución de España a la Historia de la Música Universal*. Discurso de la sesión de clausura del VIII Pleno del CSIC. Madrid, 1948.

<sup>6</sup> BURCKHARDT, J., *Der Cicerone*, Leipzig, 1839.

<sup>7</sup> WÖFLIN, H., *Renaissance und Barock*, 1888.

<sup>8</sup> GURLITT, C., *Geschichte des Barockstiles in Italien*, Stuttgart, 1887.

<sup>9</sup> ANGLÈS, H., *La Música Española*..., p. 41,a).

de la *Edad Media*, hasta nuestros días, és precedit d'un epígraf encara més curt i precís:

a) Música religiosa: Decae el esplendor de la polifonia espanyola del siglo XVI... florece el villancico<sup>10</sup>.

Ambdós passatges, lligats íntimament, evidencien el canvi d'estil (tot i que no sembla amagar les seves preferències pel Renaixement) a la música hispànica del segle XVII, i fan constar, a més, la manera com es produeix aquesta innovació, és a dir, de manera paulatina, en coexistència amb la pràctica anterior i amb resultats diversos en la música litúrgica i la religiosa en romanç. És de destacar, tanmateix, l'al·lusió, en aquest procés d'assumpció del barroc musical, a la típica barreja d'estils iniciada a mitjans del segle XVII, comuna a tota la música europea, que aconseguirà en la centúria següent el seu grau més elevat: el trencament de la unitat formal i estilística és per avui el signe més clar de la delimitació entre Renaixement i Barroc<sup>11</sup>.

La teoria de la relació entre la música i les arts apareix també a l'ideari d'Higini Anglès sobre el barroc musical:

Este siglo [el XVII] es para España el siglo de la pintura de Velázquez, Murillo y Alonso Cano, y también de Lope de Vega, Tirso y Calderón, quienes tuvieron contacto íntimo con la música española y los artistas que la escribían<sup>12</sup>.

Per tant, el pensament sobre el barroc musical hispànic no fou en ell un concepte estàtic, sinó evolutiu, en un íntim contrapunt entre les teories adquirides i la contínua recerca a través dels manuscrits.

Els trets fonamentals del Barroc apareixen en dades ben endarrerides, justament pel fet comentat abans. Així, per exemple, en el II volum de les *Opera Omnia* (1932) de Joan Pujol [*In festo beati Georgii / Officium et Missa*]<sup>13</sup>, ens parla sobre la nova polifonia policoral (1614):

... ara se'ns presenta com un dels mestres més eminents de la península ibèrica en el saber treballar les obres a vuit veus per a dos cors<sup>14</sup>.  
Joan Pujol, el de la música severa, el mestre de la tècnica massissa

<sup>10</sup> *Id.*, *Ibid.*

<sup>11</sup> *Id.*, *Ibid.*

<sup>12</sup> *Id.*, *Ibid.*

<sup>13</sup> ANGLÈS, H., *Johannis Pujol... Opera Omnia*, II, Barcelona, 1932.

<sup>14</sup> *Id.*, *Ibid.*, p. v.

en el tractament de les veus, en escriure música per a dos cors, adés en estil homòfon, adés en el contrapuntístic, presenta una polifonia que no hem sabut trobar encara en cap altre compositor peninsular del primer quart del segle XVII<sup>15</sup>.

... ell sap cercar una harmonia tan plena, sempre clàssica però sempre nova...<sup>16</sup>

És evident que en esmentar la presència de la polifonia policoral, torna a introduir el concepte d'ambigüitat estilística i trencament del llenguatge que són propis de tot el barroc europeu de la primera meitat del segle XVII.

### El continuo

Sense fer cap diferenciació entre *basso continuo* i *basso seguente*, Anglès recull també molt aviat la presència d'aquest tret del barroc musical a Catalunya. En el citat II volum de les *Opera Omnia* de Pujol, consigna aquest fet:

Pujol coneix bé les correnties de la monodia acompanyada i l'evolució de l'art del contrapunt de començaments del segle XVII que aquells dies [1614] anava obrint-se camí arreu d'Europa. Malgrat que les seves primeres obres fossin concebudes sense baix continuo, sabem positivament que elles aviat s'executaren amb l'orgue acompanyant, que aquells dies sonava l'il·lustre Lluís Ferran i Vila, nebot del Vila [i. e., Pere Alberch i Vila] esmentat. La petita mostra del tal *continuo* que reproduïm d'una còpia de 1625, ens orienta a bastament sobre la característica que ell tenia a casa nostra aquells dies<sup>17</sup>.

(Es tracta dels salms *Confitebor* [verset *Fidelia omnia mandata eius*, a 4 veus i continuo; *Gloria Patri*, a 8 veus i continuo], com també el salm *Laudate pueri Dominum* [verset *Quis sicut Dominus Deus*, a 4 veus i continuo i, finalment, el *Gloria Patri*, a 8 veus i continuo]<sup>18</sup>

De moment, aquest acompanyament d'orgue de 1625 és la data més antiga que posseïm sobre l'ús del continuo a Catalunya. Amb tot, és evident que en molts d'altres manuscrits, que per la seva escriptura semblen anteriors, hom hi ha trobat ja l'acompanyament d'orgue, a la música litúrgica.

<sup>15</sup> *Id.*, *Ibid.*

<sup>16</sup> *Id.*, *Ibid.*

<sup>17</sup> *Id.*, *Ibid.*, p. vj.

<sup>18</sup> *Id.*, *Ibid.*, p. 227-236.

Anglès obvia el problema de la discronia estètica i funcional que es troba en moltes obres litúrgiques de la primera meitat del segle XVII, (de vegades, àdhuc de finals del segle XVI), que en la segona meitat són recopiades i duen un acompanyament d'orgue afegit.

### Dicotomia entre música litúrgica i música religiosa

Bé que el seu pensament no està desenvolupat, Higini Anglès palesa en diversos escrits seus la dialèctica que es produeix, en el transcurs del segle XVII, entre la música litúrgica (amb text llatí, pertanyent a la Missa i a l'Ofici de les Hores, especialment les vespertines) i la religiosa en romanç (*villancico* i gèneres afins).

A *La Música Española...* afirma, a l'apartat b) de la secció sèptima (*La música religiosa y profana del siglo XVII*):

b) El villancico, origen de la ópera española<sup>19</sup>

i més endavant:

la cuestión sobre la música en el teatro español durante este siglo, no está aún estudiada como se merece; pero los villancicos conservados ofrecen todas las formas musicales que encontramos en la ópera<sup>20</sup>.

Anglès no va transcriure, que jo sàpiga, cap villancet; però el contacte continu amb la riquíssima col·lecció de la Biblioteca de Catalunya, des de l'any 1917 amb l'antic fons de la col·lecció Carreras i Degas, i més endavant amb els manuscrits entrats posteriorment (sobretot durant els anys trenta), tots amb les corresponents guardes de paper que especifiquen els aspectes tècnics i la distribució vocal i instrumental, deguts a la seva pròpia mà, li atorgà un coneixement gens menyspreable de l'estructura i evolució del villancet, en obert contrast amb la producció litúrgica, de signe més conservador.

Pel que fa a l'òpera, Anglès esmenta la relació d'aquest gènere amb els seus coetanis europeus:

En 1629 se representó *La Selva sin Amor* de Lope de Vega, con música desde el principio hasta el fin. Si recordamos que, después de Ita-

<sup>19</sup> ANGLÈS, H., *La Música Española...*, p. 41.

<sup>20</sup> *Id.*, *Ibid.*, p. 42.

lia, la primera òpera alemana se representó en 1627, la primera òpera anglesa en 1660 y la primera francesa en 1671, aumenta el interés que despierta la primera òpera española, cuya música hemos perdido. Conservamos, en cambio, el primer acto de la òpera *Celos aun del aire matan*, del año 1660, con letra de Calderón y música del arpista de la Capilla real de Madrid, Juan Hidalgo<sup>21</sup>.

### Presència de la música instrumental

En el context d'aquest pensament sintètic, sovint entrevist només, i expressat com a fruit de la seva notable intuïció, Higini Anglès evidència el canvi que l'univers instrumental sofreix en el transcurs del segle XVII, en la música barroca hispànica.

Ja en la primerenca obra *Els Madrigals i la Missa de Difunts d'En Brudieu*, realitzada conjuntament amb el seu mestre Felip Pedrell i publicada l'any 1921<sup>22</sup>, elaborà un minuciós estudi de l'evolució de la capella musical de la Seu d'Urgell, en les seves vessants vocals i instrumentals, fins a l'any 1700. La variabilitat de l'instrumentari que apareix en aquest assaig, com també l'aparició i desaparició de determinats instruments en el transcurs del segle XVII, degué de cridar-li l'atenció.

Més endavant, recull l'observació de la fixació de les plantilles instrumentals a les nostres seus:

Cuanto más avanza el siglo XVII, la práctica de los instrumentos en nuestras iglesias se hace más general y constante<sup>23</sup>.

L'enumeració del repertori organològic és presidit per la comprovació del canvi esdevingut en l'ampli instrumentari renaixentista, i la progressiva desaparició i/o substitució de l'esmentat per les plantilles instrumentals, tendencialment fixes, del Barroc:

Estos instrumentos se reducen al bajón, saquebuche (*sic*), chirimías, vihuela de arco, arpa, corneta, clavicordio, órgano, etc.<sup>24</sup>.

<sup>21</sup> *Id.*, *Ibid.*, p. 42, c).

<sup>22</sup> *Cf.* p. 135-151.

<sup>23</sup> ANGLÈS, H., *La Música Española...*, p. 42, c).

<sup>24</sup> *Id.*, *Ibid.*, p. 42, c).

Una preocupació constant d'Higini Anglès rau en la inexistència de la música purament instrumental (llevat del riquíssim repertori de tecla i d'altres instruments polifònics) a casa nostra:

La existencia de las coplas de ministriles típicas de cada ciudad y catedral, así como la existencia de reducidas orquestas en la Corte real, demuestran que la música instrumental fue practicada en España, desgraciadamente, de este siglo ¡el XVII! no hemos conservado casi nada de la música religiosa para ministriles, ni de la música profana de cámara para orquesta<sup>25</sup>.

### El repertori organístic

Dins de l'apartat dedicat per Higini Anglès a la música instrumental, la música d'òrgue ocupa un lloc preeminent. No entraré en aquest tema, que serà tractat en la ponència encomanada al professor Josep Climent; en tot cas, m'interessa ara destacar aquells trets que ajuden, en aquesta faceta, a enriquir el concepte que Anglès posseïa sobre el barroc musical hispànic.

Les fonts teòriques són bàsicament els pròlegs de les *Opera Omnia* de Cabanilles<sup>26</sup> i els quatre volums de l'*Antología de organistas españoles del siglo XVII*<sup>27</sup>, com també els diversos articles referits a aquests temes.

En tots, destaca la preocupació d'Anglès per a enllaçar la qualitat intrínseca del repertori organístic barroc amb la del Renaixement, assenyalant, però, igual que ho féu amb la música vocal, l'ambigüitat estilística i els diversos punts d'evolució, com també l'assumpció dels fenòmens europeus coetanis.

La música para tecla y para órgano es digna sucesora de nuestra escuela del siglo anterior. La *Facultad Orgánica* (Alcalá, 1626) de Correa de Arauxo y las colecciones manuscritas con obras de Cabanilles, Jiménez, Baseya, Menalt, de la Torre, Pablo Bruna, etc., prueban que el órgano español siguió la tradición del siglo XVI. Nuestros organistas conocieron los adelantos de la música orgánica de Italia y Francia, pero ignoraron el paso gigantesco que los organistas alemanes habían impuesto a la fuga y al desarrollo temático<sup>28</sup>.

<sup>25</sup> *Id.*, *Ibid.*

<sup>26</sup> Vegeu nota 2.

<sup>27</sup> Vegeu nota 3.

<sup>28</sup> ANGLÈS, H., *La música española...*, p. 42, c).

L'interès que despertà la música de Cabanilles i, en general, el repertori organístic hispànic del segle XVII, suscità l'admiració i la intervenció de nombrosos musicòlegs, dels quals Anglès esmenta, sobretot, aquelles contribucions que articulen la nostra música amb la de l'Europa d'aquella època: aquest és el cas de Willi Apel, Knud Jepsen i Santiago Kastner.

Anglès mateix, tan preocupat per l'absència de relacions amb la música germànica, escrivia en 1962 aquesta apreciació de la música de Cabanilles:

Las cualidades realmente singulares en Cabanilles ya subrayadas, en orden a la fuerza y vitalidad de su arte de la variación expresada en los "versos", le constituyen en maestro de maestros. Ello no obstante, un aparente problema aflora en su repertorio, a saber, el hecho de constatar simultáneamente en él la técnica arcaica de principios del siglo XVII y las novedades vanguardísticas de la época moderna, que, de no verlas copiadas en los manuscritos, nos parecerían sobreañadidas posteriormente.

Lejos de ser esto un defecto, en Cabanilles es un medio poderoso para impregnar sus composiciones de nuevas calidades de gracia, emoción y belleza. Une maravillosamente al misticismo concentrado de un Cabezón y al lirismo de un Frescobaldi lo nuevo e inesperado de un J.S. Bach<sup>29</sup>.

### El barroc del segle XVIII

Les referències a la darrera època del Barroc són menys nombroses i, certament, menys clares. Tot i això, Anglès apunta de manera sintètica aquells esdeveniments que, mirats en conjunt, demostren les peculiaritats hispàniques de l'última música barroca.

El principal problema sobre aquesta qüestió resideix en la gran quantitat de música, molt superior a la del segle XVII, que es troba encara inèdita. Anglès es pronuncia amb molta cautela a l'hora d'emetre el seu judici:

Para formarnos una idea clara de lo que fueron la música profana y religiosa de los siglos XVII-XVIII en nuestra Península, necesitaremos aún algunos años de búsquedas y estudios sobre el valor y la significación del repertorio nacional conservado o desaparecido. Por las muestras que hemos podido consultar, se deduce que en cuanto a ingenio y talento musical, existen modelos característicos de la música hispana de este siglo XVIII,

<sup>29</sup> *Id.*, «Síntesis biográfica y bibliográfica de Cabanilles», *Anuario Musical*, XVII (1962), 3-13.



dignos de figurar al lado de otros eximios maestros del extranjero; pero acaso no quepa decir lo mismo en cuanto a la técnica instrumental y al desarrollo temático de las obras. Antes de emitir un juicio definitivo sobre esta época, conviene esperar a que tengamos publicadas algunas de las obras más características que, por dicha nuestra, se conservan aún en nuestros archivos catedralicios<sup>30</sup>.

Això no obsta perquè siguin assenyalats els trets més importants d'aquest darrer barroc hispànic: la influència directa de la música italiana, les reaccions que provoca arreu del país, el canvi d'estructura formal en el *villancet* i el seu arrencament amb la cantata europea, el sorgiment i expansió de l'oratori, la puixança del repertori operístic, l'expansió de la música catalana arreu de la península, les polèmiques del P. Feijoo i de F. Valls, i el nou caràcter de la música instrumental.

Cal entendre, potser, que ultra el problema quantitatiu que suposava la gran abundància de materials de la música del darrer barroc, quan Anglès escriu aquestes referències (més sintètiques que mai), no havia aparegut encara una divisòria clara entre el Barroc, el Pre-classicisme i el Classicisme, qüestió que avui dia suscita algunes dificultats d'enfocament cronològic i d'interpretació històrica. Amb tot, aquestes notes d'Higini Anglès sobre el barroc musical del segle XVIII posseeixen coherència amb la línia analítica i expositiva del segle XVII, i esdevenen un breu compendi amb el qual fineix la seva aportació teòrica sobre el barroc musical hispànic.

\* \* \*

A finals de la dècada dels quaranta apareixen dues obres fonamentals per a la musicologia barroca europea: Manfred Bukofzer fixa en 1947 l'autonomia metodològica del barroc musical amb la seva obra *Music in the Baroque Era: from Monteverdi to Bach*, mentre que Susanne Clercx, en 1948, ho feia paral·lelament amb la seva aportació *Le baroque et la musique: essai d'esthétique musicale*. Una nova metodologia i uns nous plantejaments teòrics capgiraren les antigues teories.

Higini Anglès, dedicat plenament als seus dos grans temes —Edat Mitjana i Renaixement—, superades en part l'angoixa i les xacres de la postguerra, havent creat en 1943 el Instituto Español de Musicología, i essent

<sup>30</sup> *Id.*, Gloriosa contribución... § 4 (final).

nomenat Preside de l'Istituto Pontificio di Musica Sacra a Roma en 1947, abandona pràcticament tota referència al Barroc.

Però la contribució d'Anglès al concepte d'aquesta temàtica no consistí solament en les idees que, en el transcurs de les pàgines anteriors, he anat esmentant. Anglès obrí a d'altres col·laboradors seus les portes de les publicacions de la Biblioteca de Catalunya, per tal que poguessin recollir preuades mostres i estudis del nostre barroc musical.

*Celos aun del aire matan*, estudi i transcripció de Josep Subirà (1933), *El Villancico i la Cantata del segle XVIII a València*, de Vicenç Ripollès (1936) i la transcripció de *La Merope* de Domènec Tarradellas a càrrec de Robert Gerhard (1938), són testimonis ben significatius de la seva generositat espiritual i de la seva consciència de la importància d'aquesta música.

\* \* \*

Mentrestant, Miquel Querol, deixeble d'Anglès i Secretari de l'Istituto Español de Musicología del CSIC des de la seva fundació, recull la torxa ideològica i assumeix, ja des del 1950, l'estudi programàtic de la música d'aquesta gairebé inconeguda època. Amb ell s'inicia plenament la investigació sobre el barroc musical hispànic: el vell esperit d'Higini Anglès ha resorgit amb una nova saba.

No voldria finir aquestes pàgines sense fer esment d'una mostra important de la reconeixença del prestigi d'Higini Anglès en el camp del barroc europeu. Quan el Bach Institut, de Göttingen, inicià en 1953 la *Neue Bach-Ausgabe*, el professor Albrecht el convidà a formar part del comitè directiu. Anglès no solament ho acceptà, sinó que durant bastant de temps hi col·laborà amb aportacions molt interessants, referides a aspectes tècnics i a les línies bàsiques de plantejament.